



Turkish Studies

Volume 14 Issue 1, 2019, p. 57-76

DOI: 10.7827/TurkishStudies.14766

ISSN: 1308-2140

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY



INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info/Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: Aralık 2018

✓ Accepted/Kabul: Şubat 2019

✍ Referees/Hakemler: Doç. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN – Doç. Dr. Begüm AYTEMUR – Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç AYCAN – Dr. Ömer Bilgehan SONSEL

This article was checked by iThenticate.

TÜRK MÜZİĞİNDE VİYOLONSELİN KULLANIMINA İLİŞKİN İCRACILARIN VE ÖĞRETİM ELEMANLARININ GÖRÜŞ VE YAKLAŞIMLARI

Burcu AVCI AKBEL*

ÖZET

Bu araştırma, öğretim elemanlarının ve icracıların viyoloncelin geçmişte ve günümüzde Türk Müziğindeki kullanımına ilişkin görüşlerinin, benimsedikleri icra üslubunun, önemsedikleri ve eleştirdikleri hususların ve öğrenme sürecine yönelik önerilerinin ortaya çıkarılmasını hedefleyen betimsel bir çalışmadır. Araştırmada olgubilim (fenomenoloji/phenomology) deseni ve maximum çeşitlilik örneklemesi kullanılmıştır. Veri toplamak için yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş, analizlerin yapılmasında NVivo12 programından yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda, günümüzde Türk Müziğinde viyoloncelin genellikle bas tını sağlamak amacıyla kullanıldığı ya da viyoloncel icracılarından böyle bir icra şekli beklendiği ortaya çıkmıştır. Günümüzde Türk Müziğinde viyoloncel çalma üslubunun genellikle Türk Müziği icracılarını dinleme yoluyla kazanıldığı ortaya çıkmıştır. Katılımcıların “makam bilgisi, doğru kaynaklardan dinleme, Türk Müziği perde baskılarının doğruluğu, geleneksel üsluba bağlı icra, kaynağına yakın çalma, teknik çalışmalar, transpoze çalışmaları, duyguların ön planda olması ve duyguyu yansıtabilme” hususlarına çok önem verdikleri ve eğitim-öğretimde bu hususlara dikkat edilmesini önerdikleri ortaya çıkmıştır. Katılımcılar taksim yapma hususunda ise “çok dinleme, çok icra etme, kulağı ilgili makama alıştırma, o makamdaki saz semai ve peşrevleri taksim hâline getirerek çalışma, taksimde devrik cümle kullanmama, motiflerin birbirleriyle bağlantılarını doğru kurma, soru-cevap şeklinde cümleler kullanma ve taksimden sonra seslendirilecek eserin içindeki geçkileri duyuracak şekilde melodi üretme” yönünde önerilerde bulunmuşlardır. Alanında uzman olan katılımcıların bildirdiği eleştirilerin, dikkat çekici noktaların

*  Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, E-posta: burcuavci812002@yahoo.com

ve önerilerin, Türk Müziği alanındaki çello öğrenenler, eğitmenler ve akademisyenler için yararlı bir rehber olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, çello, Türk Müziği, viyolonsel eğitimi.

VIEWS AND APPROACHES OF PERFORMERS AND INSTRUCTORS ON THE USE OF CELLO IN TURKISH MUSIC

ABSTRACT

This is a descriptive study which is aimed at revealing views of instructors and performers on the use of cello in Turkish Music both today and in the past, the performance style they adopt, the points of importance and criticism, and the suggestions regarding the learning process. Phenomenological methodology and maximum variation sampling were utilized in the research. Semi-structured interview method was used to collect data. The data obtained were analyzed by the content analysis method; NVivo12 software was used for the analysis. The study revealed that nowadays cello in Turkish Music is usually aimed for having a bass tone, or cello performers are expected to play the instrument for such kind of performance. Additionally, it was found out that the performance style is often acquired by listening to Turkish Music performers. It was also found out that the participants pay due attention to the criteria primarily including “knowledge of maqams, listening to the right sources, accurate finger pressures in Turkish Music, performance with adherence to the traditional style, being faithful to the original performance of a musical piece, technical exercises, transposing exercises, prominence of emotions, and ability to express emotion in performance”; and the participants also suggest that due attention should be paid to the mentioned criteria in the learning - teaching process. In terms of taksim performances, the participants suggested that performers should listen to and perform relevant pieces a lot, do ear training for adaptation to the related maqam, practice taksims by using semai and saz peşrev units, avoid impairing musical integrity when performing taksims, build correct connection between motifs, use phrases progressively and in question & answer concept, and produce melodies which make an emphasis on the geçkis within the musical piece to be performed after the taksim. It is anticipated that the criticisms, points of consideration and suggestions reported by the participants specialized in the field will be a beneficial guide for cello learners, instructors and academicians in field of Turkish Music.

STRUCTURED ABSTRACT

Introduction

Turkish Music is devoid of an instrument with a bass character, which has led to the introduction of cello into traditional Turkish music ensembles. Cello is a fretless string instrument, which enables the performer to produce both sustained notes and microtones; this feature of the instrument has allowed its integration to Turkish Music. It is

known that the first person who performed cello in Turkish Music was Tanbûri Cemil Bey. Following Tanbûri Cemil Bey, Mesut Cemil Bey continued to perform cello both as a solo and accompaniment instrument, and maintained the cello tradition in Turkish Music, which had been started by Tanbûri Cemil Bey, with a different performing style. Cello performance in Turkish Music, having started with Tanbûri Cemil Bey and followed by Mesut Cemil Bey, has continued till today with contributions by numerous distinguished performers. The literature contains studies carried out on cello in field of Turkish Music (Ozgen Ozturk, 2009; Ozgen Ozturk & Besiroglu, 2009; Hatipoglu, 2016; Avcı Akbel, 2017; Ilgar, 2017). The mentioned studies address the life, studies or works of a Turkish Music cello performer. There are also studies on the process of development of cello in Turkish Music or cello education (Tutu, 2001; Kaya, 2005; Degirmencioglu, 2006; Ozguler, 2007; Ozgen Ozturk, 2010; Degirmencioglu, 2011; Onder, 2012; Demirci, 2013; Lehimler, 2014; Karaca, 2016; Cetik, 2017; Avcı Akbel, 2018a; Avcı Akbel, 2018b; Avcı Akbel, 2018c; Avcı Akbel, 2018d; Eroglu, 2018; Kiliç & Sumbullu, 2018).

However, there are no studies in the literature which address the approaches by experts of the field towards the contemporary form of use of cello in Turkish Music. In frame of this research, interviews were held with cello performers and instructors in Turkish Music, which are aimed at highlighting the role of cello in contemporary Turkish Music, its form of use, difficulties in terms of performance, performing styles and points to consider in cello education. The aim of this study is to identify views of instructors and performers on the contemporary use of cello in Turkish Music and to reveal the points which are subject to consideration and criticism as well as their suggestions related to the learning process.

Method

Phenomenological methodology was utilized in the research. The study group consists of 18 individuals in total, including 11 cello performers in Turkish Music and 7 instructors lecturing in cello classes at Turkish Music teaching institutions. Due effort was paid to ensure maximum diversity in the study group in terms of region, educational level, age, experience, occupation and sex.

The research data were obtained by semi structured interview method. The interview questions were prepared by the researcher - in line with the views of two experts of the field- and they consist of 7 open-ended questions. The data were subject to content analysis via the computer software NVivo 12. When reporting the findings of the study, the participants were addressed by using codes e.g. C1, C2.

Finding, Conclusion and Discussion

It was found out that the criteria deemed important by the participants include knowledge of maqams, listening, accurate finger pressures in Turkish Music, intonation, style, being faithful to the original performance of a musical piece, technical exercises, playing fast, performance in traditional style, prominence of emotions, ability to express emotion in performance, and right interaction with the audience. The participants reported that they developed their style through listening to Turkish Music performers.

Most of the participants reported that, contemporarily, cello in Turkish Music is usually aimed for a bass tone, or cello performers are expected to play the instrument for such kind of performance. On the other hand, the majority of the participants reported that they do not approve this form of use but they chose this performance style to meet the expectations. Considering the statements made, it can be said that the form of use of cello in Turkish Music has slightly changed today, compared to the past, and the contemporary use of cello has begun to involve high pitches, as well - particularly in instrumental music -. However, this is not a widely adopted form of use yet. Musicians continue using the cello mostly on low pitches - for fulfillment of expectations -.

The participants suggested that individuals intending to perform cello in Turkish Music should listen to Turkish Music a lot, perform their instruments with the correct technique, achieve correct intonation, play along with other instrument performers, practice transposition, be faithful to the original version of musical pieces, pay due attention to the prominence of emotions, attend Turkish Music ensembles, practice interpreting pieces, and work with patience and determination. In terms of *taksim* performances, the participants suggested that performers should listen to and perform relevant pieces a lot, do ear training for adaptation to the related *maqam*, practice *taksims* by using *semai* and *saz peşrev* units, avoid impairing musical integrity when performing *taksims*, build correct connection between motifs, use phrases progressively and in question & answer concept, and produce melodies which make an emphasis on the *geçkis* within the musical piece to be performed after the *taksim*. In terms of teaching, the primary suggestion is that instructors should instill the love of Turkish Music in students. Another suggestion is that instructors should ensure students to master the cello technique and acquire basic technical skills before they proceed to teach Turkish Music.

It is anticipated that the criticisms, points of consideration and suggestions reported by the participants specialized in the field will be a beneficial guide for cello learners, instructors and academicians in field of Turkish Music.

Keywords: Violoncello, cello, Turkish Music, cello education

1. GİRİŞ

Osmanlıda 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte, birçok Batı Müziği enstrümanı Osmanlı-Türk makam müziğinde kullanılmaya başlanmıştır (Özgen Öztürk & Beşiroğlu, 2009: 31). Viyolonselın daha önce Türk müziği çalmış olma ihtimali kesin olarak inkâr edilememekle birlikte, var olan kanıtlar viyolonselın Türk Müziği icrasında ilk kez Fasl-ı Cedid’de kullanıldığını göstermektedir (Tutu, 2001: 24).

Türk Müziğinde bas karakterli bir enstrüman olmayışı, viyolonselın fasıl topluluklarında yer almasına neden olmuştur. Viyolonselın yaylı olması sebebiyle uzun seslerin, perdesiz olması sebebiyle de mikrotonal seslerin duyurulabileceği bir enstrüman olması; onun Türk Müziğinde kullanılabilmesine imkân tanımıştır. Türk Müziğinde viyolonseli ilk icra eden kişinin Tanbûri Cemil Bey olduğu bilinmektedir. Tanbûri Cemil Bey’den sonra Mesut Cemil Bey, viyolonseli solo ve eşlik sazı olarak icra etmeye devam etmiş ve Tanbûri Cemil Bey’in başlattığı ‘Türk Müziğinde viyolonsel

kullanımı' geleneğini farklı icra üslubu ile sürdürmüştür. "Tanbûri Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey'in katkıları sayesinde Türk Müziğinde viyolonsel bir biçim kazanmıştır" (Özgüler, 2007: 26).

Tanbûri Cemil Bey ve devamında Mesut Cemil Bey ile başlayan Türk Müziğinde viyolonsel icracılığı, birçok değerli icracının katkılarıyla günümüze kadar süregelmiştir. Literatürde Türk Müziği viyolonsel icracılarından birinin hayatının, çalışmalarının ya da eserlerinin ele alındığı çalışmalar mevcuttur (Özgen Öztürk, 2009; Özgen Öztürk & Beşiroğlu, 2009; Hatipoğlu, 2016; Avcı Akbel, 2017; İlgar, 2017). Türk Müziğinde viyolonselın gelişim sürecine ve viyolonsel eğitime yönelik çalışmalar da mevcuttur (Tutu, 2001; Kaya, 2005; Değirmencioğlu, 2006; Özgüler, 2007; Özgen Öztürk, 2010; Değirmencioğlu, 2011; Önder, 2012; Demirci, 2013; Lehimler, 2014; Karaca, 2016; Çetik, 2017; Avcı Akbel, 2018a; Avcı Akbel, 2018b; Avcı Akbel, 2018c; Avcı Akbel, 2018d; Eroğlu, 2018; Kılıç & Sümbüllü, 2018). Fakat viyolonselın günümüzde Türk Müziğinde kullanım şekline yönelik alan uzmanlarının yaklaşımlarına yer verilen bir çalışmaya rastlanamamıştır. Bu araştırmada, Türk Müziği viyolonsel icracıları ve öğretim elemanları ile görüşmeler yapılmış ve günümüzde Türk Müziği alanında viyolonselın yeri, kullanılma şekli, icra edilme zorlukları, çalma üslupları ile viyolonsel eğitime yönelik dikkat edilmesi gereken hususlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Eğitim kişilerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel açıdan ilerlemelerini ve gelişmelerini amaçlar (Hamzaoglu Birer & Sonsel, 2013). Bu tanımdan hareketle bu araştırmada Türk Müziği viyolonsel icracılığındaki önemli hususların, farklı icra üsluplarının ve farklı yaklaşımların ortaya çıkarılmasının, kişilerin bilişsel olarak ilerlemelerine vesile olacağı ve dolayısıyla viyolonsel eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile günümüzde viyolonselın Türk Müziğindeki kullanımına ilişkin öğretim elemanlarının ve icracıların görüşlerinin alınması; onların önemsedikleri konuların, eleştirdikleri hususların ve eğitim-öğretim süreciyle ilgili önerilerinin ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

- Türk Müziğinde viyolonsel ne şekilde kullanılmaktadır?
- Viyolonselın Türk Müziğine has kullanım farklılıkları nelerdir?
- Viyolonselın Türk Müziğinde icra edilme zorlukları nelerdir?
- Viyolonselın Türk Müziğinde bireysel çalma üslupları nasıldır, nasıl edinilir?
- Türk Müziği viyolonsel eğitimi sürecinde dikkat edilmesi gereken hususlar nelerdir?

2. YÖNTEM

Bu araştırma, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde Türk Müziği alanında profesyonel olarak çalışan çellistlerin görüşlerini ve değerlendirmelerini belirlemeyi hedefleyen nitel bir çalışmadır.

2.1. Araştırmanın Deseni

Araştırmada olgubilim (fenomenoloji/phenomology) deseni kullanılmıştır. Olgubilim deseni farkında olunan fakat derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olunmayan olgulara odaklanmaktadır (Yıldırım, & Şimşek, 2011). Bu doğrultuda Türk Müziği alanında çalışan profesyonel çellistler ile öğretim elemanlarının bireysel çalma üslupları; Türk Müziği viyolonsel icrasında önemsedikleri, eleştirdikleri, önerdikleri unsurlar; Türk Müziğinde viyolonselın kullanılma şekli, farklılıkları ve zorlukları ortaya çıkarılarak 'viyolonselın Türk Müziğinde kullanımı' hususu derinlemesine incelenmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmada çalışma grubunu, Türk Müziği alanında çalışan 11 viyolonsel icracısı ve Türk Müziği öğretiminin gerçekleştirildiği kurumlarda viyolonsel derslerini yürüten 7 öğretim elemanı

olmak üzere toplam 18 kişi oluşturmaktadır. Araştırmada maximum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. “Maksimum varyasyon örnekleminin kullanılmasıyla çeşitli bağlamlarda farklı paydaşların deneyimlerini elde etmek hedeflenmektedir” (Suri, 2011). Çalışma grubu, Türk Müziği alanında viyolonsel icracısı ya da eğitimcisi olmak şartıyla her bölgeden, çeşitli öğrenim düzeylerinden, farklı yaş gruplarından, mesleki deneyim süreleri farklı olan kadın ve erkek katılımcılardan oluşmaktadır. Böylelikle çalışma grubunda yaşanan bölge, öğrenim düzeyi, yaş, deneyim, meslek ve cinsiyet açılarından maximum çeşitlilik sağlanmaya çalışılmıştır.

Tablo 1. Çalışma Grubu Özellikleri

Meslek	Rumuz	Yaş	Mesleki deneyim (yıl)	Öğrenim düzeyi	Yaşadığı bölge
Sanatçı	C1	37	20	Lise	İç Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C2	37	15	Lisans	Marmara Bölgesi
Öğretim Elemanı	C3	39	22	Y.Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C4	25	18	Lise	Marmara Bölgesi
Sanatçı	C5	33	12	Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C6	28	14	Y.Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C7	37	16	Lisans	Akdeniz Bölgesi
Öğretim Elemanı	C8	45	26	Y.Lisans	Ege Bölgesi
Sanatçı	C9	55	38	Lisans	Ege Bölgesi
Sanatçı	C10	43	16	Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Öğretim Elemanı	C11	49	38	Doktora	Karadeniz Bölgesi
Sanatçı	C12	38	27	Lisans	Marmara Bölgesi
Öğretim Elemanı	C13	52	35	Lisans	Güneydoğu Anadolu B.
Öğretim Elemanı	C14	39	20	Doktora	Doğu Anadolu Bölgesi
Öğretim Elemanı	C15	36	17	Doktora	Doğu Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C16	27	7	Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Sanatçı	C17	27	14	Y. Lisans	İç Anadolu Bölgesi
Öğretim Elemanı	C18	30	15	Y. Lisans	Karadeniz Bölgesi

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilmiştir. Yarı-yapılandırılmış görüşmede araştırmacı görüşme sorularını önceden hazırlar, görüşme esnasında görüşülen kişilere kısmi esneklik sağlanarak sorular yeniden düzenlenebilir (Ekiz, 2003: 62). Bu araştırmada, çalışma grubunun görüşme soruları dışındaki deneyimlerinin de ortaya çıkarılabilmesi için yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme soruları araştırmacı tarafından -iki alan uzmanının görüşleri doğrultusunda- hazırlanmış olup, yedi açık uçlu sorudan oluşmaktadır. Bir Türkçe uzmanının görüşleri alınarak sorulardaki ifade hataları düzeltilmiş ve form son hâlini almıştır. Görüşmeler, katılımcıların onayı ile ses kaydına alınmıştır.

2.4. Geçerlik – Güvenirlik

Bu araştırmada geçerlik-güvenirlik çalışmaları olarak tekrarlı sorgulamalar, farklı katılımcıların katılımından oluşan maximum örneklem çeşitlemesi, uzman kişilerin denetimleri ve kontrolleri yoluyla meslektaş denetlemesi ve kodlayıcılar arası güvenirlik teknikleri kullanılmıştır.

Erken dönem etnografik çalışmalardan itibaren tekrarlı sorgulamalar güçlü bir analiz yöntemi olarak kabul edilmektedir (Thomas ve Nyce, 1998). Bu araştırmada, görüşmeler esnasında katılımcılar tarafından verilen yanıtlar –gerek duyulduğunda- farklı şekillerde tekrar katılımcılara sorularak verilen bilgilerin doğruluğu teyit edilmiştir.

Guba (1981), araştırmacıların çalışmalarını değerlendirebilecek uzman kişilerle iletişime geçmeleri gerektiğini, bu şekilde elde edilen dönütlerin araştırmacıya farklı perspektifler kazandırabileceğini belirtmiştir. Miles ve Huberman'a göre (1994) ise iki araştırmacı aynı veri setini kullanarak kodlama yaptığı takdirde tanımlar daha keskin hale gelmektedir. Buradan hareketle görüşme sorularının hazırlanmasında ve kodlanan ifadelerin temaları ya da temaların altındaki kategorileri ifade edip etmediğinin teyit edilmesinde müzik eğitimi ve nitel araştırmalar alanlarından iki uzman kişinin görüşlerine başvurulmuştur.

2.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada veriler, NVivo 12 bilgisayar programı yoluyla içerik analizine tâbi tutulmuştur. Araştırmanın raporlaştırılmasında katılımcı sanatçıların kimlikleri gizli tutularak isimler C1, C2 gibi rumuzlarla belirtilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde katılımcıların önemsedikleri unsurlar, kişisel çalış üslupları, viyolonselın Türk Müziğinde kullanım şekline, kullanım farklılıklarına ve icra edilme zorluklarına yönelik görüşleri, taksim yaparken dikkat ettikleri hususlar, eleştirdikleri unsurlar ile çellist adaylarına ve eğitimcilere yönelik önerileri yer almaktadır.

3.1. Önemsenen Unsurlar

Katılımcıların Türk Müziği viyolonsel icrasında en çok değindikleri ve üzerinde durdukları unsurlar, Türk Müziği perde baskılarının doğru olması ve geleneksel üslûpta seslendirmenin gerekliliği hususları olmuştur. Bu konuda C17, “Türk Müziği viyolonsel icrasında en önemli hususlar arasında ilk sırada baskılar gelir. Türk Müziği çok değişken perdelerden oluşan bir müzik olduğu için ve viyolonsel büyük tuşeli bir enstrüman olduğu için, pozisyon geçişlerinde entonasyona çok dikkat etmek gerekir” şeklindeki ifadeleriyle doğru baskıların önemine dikkat çekmiştir. C8 ise, “Geleneksel müziğimizin karakterine özgü üslûp, seslendirme biçimlerinin çok fazla öne çıkması gerekiyor” ifadeleriyle geleneksel üslûp-tavır özelliklerini yaşatmanın önemini vurgulamıştır. C4, C5, C8 ve C16 da C17 ve C8’in ifadelerine benzer görüşler sunmuşlardır. C10 ise “İnsanları etkilemenin birinci yolu, geleneksel tavırda icra yapabilmektir. Bir üslûba bağlı olabilirsiniz, o üslûbu benimseyerek icralar yapabilirsiniz ama doğru bir etkileşimde bulunamıyorsanız hiç bir önemi yok” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C10, geleneksel icranın ve doğru etkileşimde bulunabilmenin önemini vurgulamıştır.

Katılımcıların büyük çoğunluğu dinlemenin ve makam bilgisinin önemi üzerinde durmuştur. Bu konuda C12, “Türk Müziği viyolonsel icrasında en önemli husus, çok fazla dinlemek. Ama sadece viyolonselın değil, kemençe, tanbur, kanun gibi enstrümanların da dinlenmesi gerekir. Bunun yanı sıra Türk Müziğini çok iyi bilmek ve çok iyi analiz edebilmek gerekir” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C12, çeşitli geleneksel enstrümanları çok fazla dinlemek yoluyla Türk Müziği makamlarına kulağın aşına olmasının önemini vurgulamıştır. C2 ve C3 de C12’ye benzer ifadeler kullanmışlardır.

Eserlerin özünü bozmadan, özüne yakın şekilde icra etmenin önemine değinen katılımcılar da olmuştur. Örneğin C6 “Özüne yakın şekilde, kendi hislerimizi de işin içine katarak çalmayı doğru buluyorum” ifadelerini kullanarak kaynağına yakın çalmanın ve duyguların icraya yansıtılabilmesinin önemini vurgulamıştır. Bu konuda C1 şu ifadeleri kullanmıştır:

Eserlerin doğrusunun çalınması önemli bir husus... Eğer konu müzikse, duygularımız ön planda olmalıdır. Nazariyatı bozmadan, duygular ön planda olmalı ve duygular müziğe verilmeli... Ayrıca benim enstrümanımın daha hızlı çalınabilmesi için ‘viyolonselın keman gibi çalınması’ gerekir. Viyolonseli çalarken, biraz kemanın yolundan gitmek gerekir. Taksim konusunda ise hem makamı doğru icra etmek, hem duyguyu verebilmek önemlidir...

Bu ifadeleriyle C1, eserlerin orijinal hallerinin seslendirilmesine, duyguların ön planda olmasına ve hızlı çalma hususlarına önem verdiğini belirtmiştir. C1'in 'viyolonsel keman gibi çalmak' gerektiği yönündeki düşünceleri eserin notalarının tümünün bire bir çalınması ya da keman ile aynı hızda çalınması anlamına gelebileceği gibi, kemanın çalım tavrına benzer şekilde çalınması anlamına da gelebilir. C1 ile yapılan görüşmenin geneline bakıldığında, onun bu ifadeyi her iki anlamda da kullandığı anlaşılmaktadır.

Teknik çalışmaların Türk Müziği viyolonsel icrasındaki önemini vurgulayan katılımcılar da mevcuttur. Örneğin C18, "Türk Müziğini viyolonsel ile icra etmek isteyen bir bireyin öncelikle Batı Müziğine yönelik teknik çalışmalarını tamamlamış ve sağ el-sol el tekniklerini iyi pekiştirmiş olması gerekiyor ki, ardından Türk Müziğini rahat şekilde icra edebilsin" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, viyolonseldeki temel teknik kazanımların elde edilmesinden sonra Türk Müziği icrasının daha rahat gerçekleştirilebileceği yönündedir. Benzer görüşe sahip olan C9, "Gerek bireysel konserlerde, gerek toplu konserlerde, istenen performans yakalayabilmek için kondisyonumuzu yüksek tutmamız gerekiyor. Bunun için de tekniğe önem veriyorum" ifadelerini kullanmıştır. C18'in teknik çalışmaların önemini, C9'un da bu çalışmaların Türk Müziğinde önemli olma nedenini belirten açıklamaları birbirini tamamlar niteliktedir.

Özetlenecek olursa katılımcıların, makam bilgisi, dinleme, Türk Müziği perde baskılarının doğruluğu, doğru entonasyon, geleneksel üslûp, kaynağına yakın çalma, teknik çalışmalar, hızlı çalma, duyguların ön planda olması, duyguyu yansıtabilme ve dinleyici ile doğru etkileşimde bulunabilme hususlarına önem verdikleri ortaya çıkmıştır.

3.2. Üslûp

Üslûp, Türk Dil Kurumu sözlüğünde (2018) "Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil" olarak tanımlanmaktadır. Katılımcılardan C1 ise "Üslûp biraz insanın kendini bulmasıdır" ifadeleriyle üslûp kelimesini tanımlamıştır. C14 ise üslûp kazanılmasında 'zaman' faktörünün önemini vurgulamıştır. Katılımcıların büyük çoğunluğu, Türk Müziği icracılarını dinleme yoluyla üslûp kazandıklarını belirtmişlerdir. C7 dinlemenin yanı sıra dinlediğini uyguladığını, C17 ise sadece viyolonsel değil yaylı tanbur kayıtlarını da dinleyerek üslûbunu elde ettiğini belirtmiştir.

Katılımcılardan bazıları, çalım tavrını benimsedikleri bazı icracılardan bahsetmişlerdir. Örneğin C3, C5, C11 ve C12, Tanbûri Cemil Bey'in; C3, C5 ve C17 Mesut Cemil Bey'in; C3, C4 ve C17 İsmail Akdeniz'in; C10 ve C16 ise Özer Arkun'un üslûbunu benimsediklerini belirtmişlerdir. Bu konuda C6 ise, "Türk Müziği çalma üslûbunu yaşadığım yörede etkilendiğim ozanları ve ustaları dinleyerek, onların çalıp söyleme geleneklerini analiz ederek edindim. Yaşadığım yöreyi ve o yöreye ait unsurları iyi yorumlayan, yaptıklarıyla beğeni kazanan insanları dinleyerek bir üslûp geliştirmeye çalıştım" ifadelerini kullanarak bölgesel ve kişisel üslûp kavramlarına değinmiştir. Bir üslûbun sürdürülmesi hususuna farklı bir açıdan yaklaşan C7 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Dünya müziklerinden ve şu anki iletişim çağından dolayı popüler kültürden o kadar çok etkileniyoruz ki, kendi müziğimizin ve geleneğimizin gerekliliklerinden uzaklaşıyoruz. Geleneksel öğretim yöntemimiz olan usta-çırak ilişkisi de artık eskisi gibi taze değil. Eskiden internet ortamı yoktu, sosyal medya yoktu, notalar yoktu, kayıtlar yoktu. İnsanlar bir ustanın yanında yetişmek zorundaydı. Şimdi bir ekolü sürdürürsem, diğer icraları ve diğer ekolleri kaçırmış olurum. Ben bir ekolü sürdürmek yerine bir ekol olmaya çalışıyorum. Bunu kayıtlarımı sosyal medya üzerinden sunarak yapmaya çalışıyorum.

Bu ifadeleriyle C7, hem gelişen teknolojinin müziğimiz üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerine değinmiş, hem de yeni bir ekol yaratma çabasından bahsetmiştir. C7, usta-çırak ilişkisinin eskisi gibi sürdürülememesini teknolojinin olumsuz etkisi olarak görmektedir. Buna karşın C7,

geçmişte ve günümüzde yapılan kayıtlara rahatlıkla ulaşılabilmesini ve yapılan kayıtların diğer kişiler ile kolaylıkla paylaşılabılmesini, teknolojinin olumlu etkileri olarak görmektedir.

Viyolonseli başka enstrümanlara benzeterek, başka enstrümanların tavrına yakın çalma hususunda görüş bildiren katılımcılar olmuştur. Örneğin C6, “Viyolonseli bağlamadaki tınılara, motiflere ya da söylemedeki o gırtlak nağmelerine, solistin türküyü söyleme şekline benzeterek çalışıyorum” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerini daha da ayrıntılı olarak açıklamak isteyen C6, “Sivas yöresindeki ozanları örnek alıyorum. Örneğin Arif Sağ’ın bir bağlama açışını viyolonselde onun cümleleriyle, motifleriyle yorumlamaya çalışıyorum” ” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C6, yöresel çalım üzerine yoğunlaştığını ve tavrını bağlama enstrümanında çalınanları taklit etme yoluyla kazandığını belirtmiştir. Benzer şekilde C11 Tanbûri Cemil Bey’in tanbur tavrını viyolonsele uygulamaya çalıştığını, C9 tanbur taksimlerinde yapılanları daha uzun seslerle yapmaya çalıştığını, C8 ise üslûbunu keman ve yaylı tanbur gibi yaylı enstrümanların teknik özelliklerini viyolonsele uyarlamaya çalışarak elde ettiğini belirtmiştir. Viyolonselın farklı enstrümanların tavrına yakın şekilde çalınması hususunda farklı görüşleri savunan katılımcılar da vardır. Örneğin C1 “viyolonseli daha hızlı çalabilmek için kemanın yolundan gitmek gerekir” ifadelerini kullanırken C10 ise “Türk Müziği viyolonsel icrasında önemli olan viyolonseli keman gibi çalmak değil, viyolonseli viyolonsel tonunda çalmak. Bence ondan beklendiği gibi altyapıyı çalabilmek daha önemli” şeklindeki ifadeleriyle tam tersi bir düşüncüyü savunmuştur. Türk Müziğine sonradan katılan bir enstrüman olan viyolonselın başka enstrümanların çalım tavrına benzetilerek icra edilmesi, viyolonsele has bir çalma üslûbu yaratma çabası olarak değerlendirilebilir.

Kişisel üslûp farklılıkları konusunda da görüş belirten katılımcılar olmuştur. Örneğin C11 hem Türk Müziği Nazariyatını hem de Batı Müziği tekniklerini çok iyi bilmesinin, kendisini diğer icracılardan farklı kıldığını belirtmiştir. C3 ise “Farklılıklarda, sadece duyguların hâkim olduğunu düşünüyorum” ifadelerini kullanmıştır. Kendi çalım tarzını anlatırken birlikte çalmanın önemini de vurgulayan C12 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Türk Müziği viyolonsel icrasında herkesin kendine has bir tavrı ve çalım tarzı var. Piyasada sesleri kaydırarak, ağdalı çalanlar oluyor. Ben biraz daha net seslerle çalışıyorum, taksim yaparken de uzun cümlelerle müzik yapmaya çalışıyorum. Ses çıkarmaya değil de müzik yapmaya çalışıyorum. Soliste eşlik ederken ya da birlikte saz eseri çalarken, mutlaka solisti ya da yanındakileri dinleyerek, birlikte müzik yapmaya yönelik düşünerek çalışıyorum.

Bu ifadeler, net seslerle çalmanın ve birlikte çalımdaki ‘biz’ ögesinin önemine dikkat çekmektedir. C12’nin ‘net seslerle icra’ olarak belirttiği konuyla ilgili olarak C9, “Ben viyolonselın çok ağdalı çalınmasına karşıyım. Günümüzde ne yazık ki öyle kullanılıyor, gençler o yönde bir çalım temahül etti. Ben daha çok ‘kemik ses’ derler ya, sesle çok oynamadan, bire bir sesi basma taraftarıyım” ifadelerini kullanmıştır. C12’nin ‘net seslerle icra’ olarak tanımladığı hususu C9, ‘kemik sesleri kullanma’ olarak tabir etmektedir. Her iki anlatımda da notada bulunmayan süslemelerin icracılar tarafından -çoğu kez abartılı ve ana müziği bozacak şekilde- seslendirilmesi eleştirilmektedir.

3.3. Viyolonselın Türk Müziğinde Kullanımı

Bu bölümde viyolonselın Türk Müziğinde ne şekilde kullanıldığı, diğer türlere göre teknik anlamda kullanım farklılıkları ve icra edilme zorlukları ele alınmıştır.

3.3.1. Kullanım şekli

Viyolonselın mikrotanal sesleri icra etmeye elverişli ve renk itibariyle bas karakterli bir enstrüman oluşu, onun Türk Makam müziği icra eden topluluklarda yer almasına vesile olmuştur (Özgen Öztürk, 2009:xv). Eskiden pest ses ihtiyacının karşılandığı ıklığ, rebap, ayaklı keman, bas kemâne gibi enstrümanlar, 20. yy’da Tanburi Cemil Bey’in bu enstrümanı Türk Müziğinde kullanmaya başlamasıyla yerlerini viyolonsele bırakmışlardır.

Viyolonsel 21. Yüzyılda Türk Müziğindeki kullanımı ile ilgili olarak ise iki görüş mevcuttur. Bunlardan birincisi, yaylı bir enstrüman olan viyolonselden uzun sesler elde edilebildiği ve bu sayede Türk Müziğinde bas tını gereksiniminin sağlandığı yönündedir (Özgüler, 2007:1). Bu ifade, viyolonsel ın geçmişteki gibi bas tını eksikliğini karşılamak üzere kullanıldığını işaret etmektedir. Bahadır Tutu'nun (2001), "Viyolonsel, yalnızca eserlerdeki uzun sesleri verecek bir dolgu malzemesi olmanın ötesinde, solo bir çalgı olarak da Türk müziğinde yer alabilir" şeklindeki ifadeleri ise, viyolonsel ın sahip olduğu teknik imkânlar dâhilinde sadece bir eşlik enstrümanı olarak değil, solo olarak da kullanılabileceğini savunan bir kesimin olduğunu açık bir göstergesidir.

Bu bölümde, günümüzde viyolonseli Türk Müziği alanında profesyonel olarak icra eden ve üniversitelerde bu dersi öğreten katılımcıların bu konudaki fikirleri ve bu enstrümanı ne şekilde icra ettikleri/öğrettikleri araştırılmıştır. Katılımcılar arasında da bu konuda fikir ayrılıkları mevcuttur. Katılımcılardan bazıları, viyolonsel ın Türk Müziğinde bas tını ihtiyacını karşılamak üzere kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Bu konuda sırasıyla C10, C15 ve C12'nin ifadelerine yer verelim.

Aslında ud da bas sesleri duyurmak üzere ortaya çıkmış. Udun zamanla kullanım amacından uzaklaşması, viyolonsel ile bas açığının doldurulması ihtiyacını doğurmuş. Türk Müziğinde viyolonselden yapması istenen bu. Tek sesli müzikte pest seslerin doğru tutulması gerekiyor ki soliste hizmet edilebilsin. Zaten dünyadaki bütün müzikler, soliste hizmet edebilmek amacıyla icra edilir. Dünyadaki en güzel ses, insan sesi değil mi? Viyolonselde bu alt seslerin çalınması ve bu yönde bir çalım stili, Türk Müziği için olması gereken ve vazgeçilmez bir unsur. Bence kemanla veya viyolayla aynı melodiyi aynı tonda ve aynı frekansta çalmak çok doğru değil.

Türk müziğinde var olan ince saz mantığı ve viyolonsel ın bas karakterli bir çalgı olduğu düşünülürse viyolonsel ın bas sesleri duyurmak üzere kullanılması yaklaşımının normal olduğu söylenebilir. Viyolonsel Türk müziğinde yeni sayılabilecek bir çalgı. Türk müziği teknik icracılarının sayısı artıkça solist karakterli eser yaklaşımları da olacaktır.

Türk Müziğinde bas açığını kapatacak yaylı bir enstrüman olmadığı için, viyolonsel mecburen bas açığını kapatmak üzere kullanılıyor. Kullanılmasının bir sakıncası olduğunu düşünmüyorum. Ama ben çalıştığım koroda sürekli pest oktavlara atlayarak çalmamaya özen gösteriyorum. Çünkü orada bir ahenk var, sazların bir uyumu var. Ben pest seslere indiğim zaman onların içinden ayrıldığımı hissediyorum. O ahenk bozulmasın diye sürekli pest seslerden çalmıyorum.

Bu ifadelerde, Türk Müziğinde viyolonsel ın bas karakterde kullanılmasının doğru bir hizmet olduğu ileri sürülmektedir. Fakat son paragrafta yer alan C12'nin ifadeleri, viyolonsel ın pest sesleri duyurmak üzere kullanılmasının yanı sıra zaman zaman tiz seslerden de çalınması gerektiğini belirtmesi açısından dikkat çekicidir. Bu ifadeleriyle C12, böyle bir icra şeklinin daha homojen bir duyum yarattığını dile getirmiştir. C8, "Bazı icralarda ya da bazı eserlerde viyolonsel icracısı, hiç ezgi çalmadan uzun seslerle ve pizzicatolarla eşlik edebilir. Ama yeri geldiğinde bir solo çalgısı olarak da kullanılabilir" sözleriyle benzer yönde görüş belirtmiştir. Bu ifadeleriyle C8, viyolonsel ın yerine göre her iki şekilde de icra edilebileceğini ifade etmiştir. Duruma ve ihtiyaca yönelik olarak hareket ettiğini belirten C17 ise, "Orkestrada viyolonselden başka bas ihtiyacını karşılayabilecek herhangi bir enstrüman varsa, genellikle ezgiyi çalma eğiliminde oluyorum. Bas gitar ya da piyano gibi bas sesleri yeterince karşılayacak bir enstrüman olmadığında ise daha çok pizzicato hareketleriyle, bas gitarın tavrını verecek şekilde icralar gerçekleştiriyorum" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerinde C17'nin bas ihtiyacını, 'basgitar tavrını verecek şekilde çalma' ifadesi ile karşılama yolunu izlediğini belirtmesi dikkat çekicidir. Türk Müziğine yakın zaman önce girmiş, henüz çalım tavrı oturmamış yaylı bir enstrüman olan viyolonsel ın, Türk Müziği enstrümanı olmadığı hâlde zaman zaman bu müzikte kullanılan ve telli bir çalgı olan bas gitarın çalım tavrı ile icra edilmesi düşündürücüdür. Bu durum, 'neden o orkestrada basgitar değil de viyolonsel ın kullanıldığı' sorusunu akla getirmektedir.

Katılımcılardan bazıları ise, viyolonselın bas ihtiyacını karşılamak üzere kullanılmasına karşı olduklarını dile getirmişlerdir. Bu konuda C18 şu ifadeleri kullanmıştır:

1600-1700lü dönemlerde viyolonsel bas karakterinden ötürü Batı Müziği enstrümanları arasında yer almıştır. Zamanla viyolonselın tenor olarak kullanılabileceği anlaşılmış, birçok büyük bestekâr viyolonsel için solo eserler yazmaya başlamıştır. 1600lü yıllarda Batı Müziğinin yaşadığı durumu biz şu an Türk Müziğinde yaşıyoruz. Ben bunu yanlış buluyorum. Viyolonsel de diğer enstrümanlar gibi solo olarak icra edilebilecek bir enstrüman.

C18 bu ifadeleriyle, viyolonselın Türk Müziğinde de solo olarak icra edilebileceğinin altını çizmektedir. C5 “Viyolonsel aslında gerçek anlamda bir solo enstrümandır. Bunu sadece bas frekans üzerinden değerlendirmek yanlış olur. Bu enstrümanın bütün tekniklerini, verdiği bütün imkânları ve sadece bas frekansları değil, tiz frekansları da kullanarak icra etmek daha iyi ve doğru olacaktır” ifadelerini kullanmıştır. C4 de C18 ve C5’e benzer ifadeler kullanmışlardır.

Viyolonselın sadece bas seslerde kullanımını, ‘viyolonseli değersizleştirme’ ya da ‘enstrümana yapılan haksızlık’ olarak gören katılımcılar da mevcuttur. Bu konuda C7, “Enstrümana başladığımızda bize viyolonselın bas açığını kapatmak üzere Türk Müziğinde var olduğu söylendi. Fakat bu düşüncenin öğrenciler için engelleyici olduğunu ve enstrümana haksızlık olduğunu düşünüyorum. Bence öyle bir daraltmaya gidilmemesi gerekiyor” ifadelerini kullanmıştır. Bu konuda C3 şu ifadeleri kullanmıştır:

Viyolonselın sadece bas sesleri doldurmak üzere kullanıldığı şeklinde bir algı oluşturuldu. Hep öyle düşündük, hep öyle düşündürüldük... Hâlbuki viyolonsel insan sesine en yakın olan ve tenör bir enstrüman. Bu sebeple ben onun bas açığını kapatma görevini üstlenmesine üzülüyorum. Viyolonsel, neredeyse her müzik türünde yer alan ve renk sazı olarak kullanılan bir enstrüman. Artık korolarda solo enstrüman olarak da kullanılıyor ve kullanılması da gerekir. Viyolonselın sadece akor basıp dem tutmakla mükellef gibi gözükmesi, benim gözümde bu enstrümanı değersizleştirmektedir. Çünkü viyolonsel solo olarak da kullanılabilen bir enstrüman.

Verilen ifadeler, enstrümanın hak ettiği yeri bulamaması ya da enstrümanın yapabileceklerinin sınırlandırılması olarak yorumlanabilir. Bu şekilde yorumlandığında, kısmen benzer ifadeleri kullanan C6’nın düşüncelerine de yer vermek anlamlı olacaktır. Bu konuda C6’nın ifadeleri şöyledir:

Türk Müziğinde viyolonseldeki do-sol tellerinin frekansını karşılayacak bas nitelikte başka bir yaylı Türk Müziği enstrümanı olmadığı için, viyolonselın sadece bu alanlarda hizmet verdiğini düşünüyorum. Bugün viyolonselın önüne geçen bir enstrüman yapılamadığından, viyolonsel hâlâ bu mantalite doğrultusunda, bas sesleri kullanılarak orkestralarda yer alabiliyor. Genellikle şeflerin tek istekleri, bas seslerden müziğin icra edilmesi. 50li, 60lı, 70li yıllarda yaşayan, o zamanın şefleri bu bakış açılarını değiştiremediler, bu durum hâlâ bu şekilde devam ediyor. Bağlamada ya da kavalda nasıl tüm sesler kullanılıyorsa, viyolonsel icrasında da sadece bas tellerle sınırlı kalınmamasını; viyolonselın, tüm seslerinin kullanılarak Türk Müziğine hizmet etmesini isterdim. Biz viyolonselın sadece yüzde ellisini kullanarak Türk Müziğine katkıda bulunmaya çalışıyoruz.

C6’nın son cümlesinde, viyolonselın potansiyelini Türk Müziğinde tam olarak kullanamadığımız iddiası hâkimdir. Genel olarak katılımcıların büyük çoğunluğu bu yönde düşünmektedir. Fakat C6’nın, Türk Müziği topluluklarında şeflerin viyolonsel icracılarından beklentilerinin ‘bas eksikliğini doldurma’ yönünde olduğuna işaret etmesi dikkat çekicidir. Bu durumda bas seslerden icra, beklentileri karşılama uğruna doğru bilinenin ya da düşünülenin gerçekleştirilememesi yönüne kaymaktadır. Bu konuda C9, tüm samimiyetiyle ve açık yürekliliğiyle yaşanan ikilemi şu sözlerle dile getirmiştir:

Viyolonselın sadece bas sesleri duyurmak üzere kullanılışına son derece karşıyım. Ama ben de

aynısını yapıyorum. Viyolonsel, Türk Müziğindeki bas eksikliğinden ötürü bu müziğe girmiştir. Aslında viyolonsel tenor bir sazdır. Bireysel olarak çalarken viyolonseli tenor olarak kullanabiliyorsunuz. Ama grup içinde çaldığınız zaman sizden beklenen misyon, alttan pest sesleri vermeniz. Sizden bekleneni yapmadığınızda işinizi iyi yapmadığınız düşünülüyor, böyle bir bakış açısı hâkim. Piyasada ve dışarda bu düşünce şekli hâkim. Orada keman icracılarının yanında oturuyorsanız, orada gümbür gümbür pest sesleri duyurmalısınız, o zaman iyisiniz. Çok karşı çıktığım bir düşünce şekli, ama elimizden bir şey gelmiyor. Çünkü bas duyumunu sağlayacak enstrümanlar yok, onlar da haklı. Batıda bir quartet gibi tınlamıyor bizim yaylılarımız. Üstte bir ses var, bir de altta bir ses var...

Bu ifadeleriyle C9, müzik çevresinde genel olarak ‘viyolonselin bas açığını doldurması gerektiği’ yönünde bir inaniş ve beklentiye sahip olduğunu iddia etmektedir. Viyolonsel icracılarının bu beklentiye karşılamadıklarında ‘kötü müzisyen’ olarak adlandırıldıklarını, bu sebeple yanlış buldukları hâlde bu icra şeklini gerçekleştirmek zorunda hissettiklerini belirtmesi çarpıcıdır. İnanmadıkları ve beğenmedikleri bir icrayı gerçekleştirmek zorunda hissetmeleri durumu, sanatçıları bir sanat işçisine dönüştürmektedir. Sanat alanı, sanatçıların kendilerini ifade etmeleri, düşüncelerini ve hislerini özgürce –doğru bildikleri şekilde- yansıtabilmeleri sayesinde varlığını devam ettirebilir. Bu gibi kısıtlayıcı beklentilerin sanatçıları dar bir alana sıkıştırdığı düşünülmektedir.

Bazı katılımcılar ise viyolonselin artık sadece pest seslerde kullanılmadığını, bu durumun değiştiğini belirtmişlerdir. Bu konuda C11, “Viyolonsel eskiden sadece bas sesleri doldurmak üzere kullanılırdı. Viyolonselin tenör bir enstrüman olduğu daha yeni yeni anlaşıldı. Kontrbasın da korolara katılmasıyla basın ne olduğu anlaşıldı, iyi oldu” ifadelerini kullanmıştır. C2 de “Günümüzde viyolonsel Türk Müziğinde solist olarak da kullanılmaktadır. Bas tını eksikliğini sözlü müzikte daha çok hissediyoruz. Ama enstrümantal müzikte viyolonsel solist olarak da kullanılabilir” şeklindeki ifadeleriyle viyolonselin günümüzde –özellikle enstrümantal müzikte- solist olarak kullanılabildiğini dile getirmiştir.

3.3.2. Kullanım farklılıkları

Katılımcıların çoğu, viyolonselin Batı Müziğindeki kullanım özellikleri ile Türk Müziğindeki kullanım özellikleri arasındaki farklılıklara değinmişlerdir. Fakat bu farklılıklar çeşitli konularda ve çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Bu konuda fikir beyan eden katılımcıların çoğu, Türk Müziğinde benimsenen icra tavrına yönelik önemli açıklamalarda bulunmuştur. Bu konuda C11 şu ifadeleri kullanmıştır:

Viyolonsel eğitiminde öncelikle çok iyi tekniğe sahip olmak gerekiyor. Ancak Batı Müziği sertliğini vermeden sadece tekniğini kullanmak gerekiyor. Türk Müziği kalbi bir müzik olduğundan dolayı, kesinlikle çok yumuşak çalmak gerekiyor. Kanun, klarnet dâhil hiçbir Türk Müziği sazından hiçbir tuşe sesi -parmak vurma sesi dahil arşeden başka hiç bir ses-gelmemeli. Bu seslerin gelmesi, müziğimizi mahvediyor. Batı eserlerin çalımında forte çalımlar, tuşe sesleri, sert çalımlar gerçekleştirilebilir. Ama bizim müziğimizde öyle bir şey yok. Komalarımızı çok net duyurabilmek için çok yumuşak bir icra tavrı uygulamalıyız. Viyolonsel tellerimiz de Batı telleri gibi sert değil, özellikle re ve la tellerinin çok yumuşak olması gerekiyor.

Yumuşak bir icra tavrının benimsenmesi gerektiğini belirten C11’in ifadeleri, bu konuda fikir beyan eden katılımcıların fikirlerini yansıtır niteliktedir. Bu konuda C10 ise, “Viyolonseli yaylı tanbur gibi düşünmek gerekir” sözlerini kullanmıştır. Bu ifade, yumuşak bir icra tavrını anlatmak için kullanılmış bir benzetmedir. Çalım tavrı olarak C10’dan farklı görüşlere sahip olan katılımcılar bulunmakla beraber, yumuşak icra konusunda tüm katılımcılar hemfikirdir. Konuya ses sistemlerindeki farklılıklar açısından yaklaşan C12, makamlar arası perde kullanım farklılıklarına

dikkat çekerek Tanburi Cemil Bey gibi ekol olmuş kişilerin icralarının dinlenmesi yoluyla bu müzik sisteminin öğrenilebileceğine dikkat çekmiştir.

Katılımcıların çoğu, Batı Müziğinde ve Türk Müziğinde kullanılan viyolonselın teknik kullanım farklılıkları konularında görüş beyan etmişlerdir. Belirtilen teknik farklılıklar arasında en çok vibrato yapma ve arşe kullanımındaki farklılıklar konularında bilgi verilmiştir. Arşe kullanımı konusunda C9, “Yayı eşğin yukarısında kullanarak sesi yumuşatmak Batı Müziğinde de var. Ama Batı Müziği eğitiminde istenmeyen, arşenin tüm kıllarının tele temas etmemesi durumunu Türk Müziğinde gerçekleştiriyoruz. Bileği biraz kendimize doğru çevirip çok az temasla tuşenin üstüne doğru çekmek, çalım çok yumuşatıyor” ifadelerini kullanmıştır. “Çalımın yumuşatılması” ifadesi ile daha yumuşak ve naif bir duyumun elde edildiği anlatılmak istenmiştir. Türk Müziği viyolonselının teknik yapısının bile Batı Müziği viyolonselinden farklı olduğunu belirten C10 da C9’un ifadelerine yakın ifadeler kullanmıştır. Vibrato farklılıkları konusunda ise C6’nın ifadelerine yer vermek, konuya açıklık getirmek açısından yararlı olacaktır:

Türk Müziğinde Batı Müziğine oranla daha yayvan bir vibrato yapma stili var, daha seyrek hareketle yapılıyor. Fakat Türk Müziğinde bütün vibrato yapma stilleri aynı değil. Giderek sıklaşan yapıda bir vibrato yapılabilirdiği gibi, bir kırık havayı ya da bir türküyü çalarken o eserin hızında vibratolar da yapılabilir. Vibratoyu tek parmakla değil, ikinci parmaktan yardım alarak yapmak bile var. Özellikle Halk Müziğinde bu kullanım çok yaygın. 1890larda ya da 1940lardaki kayıtlarda öyle bir vibrato yapma stili var ki, onu elde edebilmek için elinizi kolumuzla tuşe üzerinde 1cm götürüp getirmeniz gerekiyor. Onun yerine birinci parmağın yanına ikinci parmağı koyarak, vibratoyu dinlediğiniz kaynağa uygun şekilde yapmaya çalışıyoruz. Bu kullanımda birinci parmağın yanına ikinci parmağı koyup, ikinci parmağı tuşeye hafif hafif değdirerek ve eli çevirerek vibrato yapılmaktadır. Bu stili pest registerlerde kulak kabul ediyor. Bu sadece vibrato yapma konusu, bunun dışında da Türk Müziğinde icralar kişiden kişiye çok değişiyor.

Bu ifadeler, vibrato kullanımının Türk Müziğinde ne kadar farklı şekillerde kullanılabildiğine değinmesi açısından önemlidir. C9 da, “Ben Mesut Cemil Bey’in kullandığı vibratoyu kullanıyorum. O da nedir; parmağı basıp, bastığınız parmaktan sonraki parmakla küçük küçük –Türk Müzikçilerin tabiriyle- teli okşamaktır. Bunu da, Batı Müziğinde kullanılan sert vibrasyon ile yapamazsınız” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, C6’nın belirttiği Türk Müziği viyolonsel icrasında çok farklı vibrato tekniklerinin kullanıldığı bilgisini doğrulamaktadır.

3.3.3. İcra edilme zorlukları

Katılımcıların tamamına yakını viyolonsel ile Türk Müziği icra etmenin zorluklarına değinmiştir. Örneğin C9, “Viyolonselde transpoze çalımların zorluğunu çalmayan bilemez. Viyolonsel icracısının teknik donanımının çok iyi olması lazım. Yay tekniği de çok önemli. Bunlar da diğer enstrümanlara göre daha fazla çaba gerektiriyor. Yeni başlayan bir viyolonsel öğrencisinin altı ayda bir şey çalması mümkün değil” ifadelerini kullanmıştır. C9 bu ifadelerinde sadece viyolonselde yaşanan zorluklara değinmekle kalmamış, viyolonselın diğer enstrümanlardan daha fazla zorluk içeren bir enstrüman olduğunu iddia etmiştir. C16 ise, “İnternette Türk Müziği’nin viyolonsel ile icra edildiği kayıtlar çok az sayıda. Devlet korolarındaki kayıtlar var, onlar da toplu icra edildiği için bireysel olarak viyolonseli dinlemek zor oluyor. Bireysel videolar çok az” ifadeleriyle yararlanılabilecek az sayıda ses/görüntü kaydı olduğunu belirtmiştir. Diğer katılımcılar da genel olarak viyolonselın hem perdesiz hem de yaylı bir enstrüman oluşu gibi sebeplerden dolayı içerdiği teknik çalım zorluklarına, enstrüman üzerinde hem tampere sistemin, hem teknik gerekliliklerin hem de Türk Müziği Nazariyatı ile baskılarının öğrenilmesinin yarattığı zorluklara ve transpoze zorluklarına değinmişlerdir. Viyolonsel icrasında yaşanan zorluklar konusunda diğer katılımcılar ile hem fikir olan C1 ise zorluklara sığınmamak gerektiği hususunda şu sözleri dile getirmiştir:

‘Viyolonselde bu bu kadar oluyor’ diye bir şey olmaz. ‘Benim elimden bu kadar geliyor’ demelisin. Müzik evrenseldir, her enstrümanda her şey yapılabilir. Eğer kendinde kabiliyet buluyorsan sorun yoktur. En fazla beş dakika sonra yaparsın. Bazen “viyolonsel çalmak çok mu zor, kaç sene zor” gibi sorular yöneltiyor bana. Otuz senesi zor diyorum. Çünkü eğer kendini vererek çalışırsan mutlaka kendi çaldığında bir hata bulursun.

Bu ifadeler, viyolonsel ile Türk Müziği icrasında yaşanan problemlerin çalışarak çözülebileceğine dikkat çekmektedir. Ayrıca bu ifadeler ile kendilerini geliştirmekte olan bireylerin icralarını sürekli olarak değerlendirmeleri gerektiğinin altı çizilmiş, özdeğerlendirmenin öğrenmedeki önemi vurgulanmıştır. Viyolonsel icrasında yaşanan zorluklara farklı bir açıdan bakan C17 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Viyolonsel icrası çok zor. Viyolonsel ile Türk Müziği icrası daha da zor. Türk Müziği alanında viyolonsel icrasının yöntemini bildirecek kaynak metot-kitap bizde henüz yok. İcra tamamen duyuma alakalı. Biz Batı Müziği enstrümanlarını Türk Müziğimize henüz kaynak metot olarak aktarmadık. Sadece kendimizden önceki icracıları dinleyerek viyolonselde kendimize ait bir karakter oluşturmaya çalışıyoruz. Bu çok kötü bir durum. Viyolonsel icrası başlı başına çok zor. Ajilitesi zor. Perde aralıkları geniş olduğu için ve tuşe büyük olduğu için, ajiliteyi, atlamaları, arpej sesleri yapmak zaten zor. Hele bir de işin içine Türk Müziği baskıları, komaları, bakiyeleri, vb. girdiğinde, daha çok icraya yönelik çalışmak gerekiyor. Türk Müziği tampere sistemin dışında daha farklı bir sisteme ve duyuma sahip olduğu için, Türk Müziğindeki baskıları, perde hassasiyetlerini, değişken donanımları veremediğimiz zaman diğer icracılara göre daha ağır bir duygu değişkenliğine uğruyoruz. Çünkü öğrenebileceğimiz, kaynak görebileceğimiz, ‘bak burasını da böyle yapıyormuş’ diyebileceğimiz herhangi bir ustamız, kaynak metodumuz ya da kitabımız yok. Bunun eksikliğini yıllardır yaşıyoruz. Belli bir metot olmadığı için icralarda değişkenlikler de olabiliyor.

Bu ifadeleriyle C17, viyolonsel ile Türk Müziğinde icra edilmesinde yaşanan zorluklara değinmekle kalmayıp, icracıların yaşadıkları zorluklara ve bu zorlukların icracılarda yarattığı duygu değişikliklerine de değinmiştir. Bu ifadelerde en dikkat çekici olan husus, viyolonsel icracılarının karşılaştıkları zorluklar karşısında yaşadıkları duygu değişimlerinin diğer icracılardan daha ağır şekilde yaşandığı iddiasıdır. Belirtilen ifadeler ile C17, Türk Müziğinin viyolonsel ile icra edilmesinde yaşanan zorlukların yanı sıra kaynakların yetersizliğine dikkat çekmekte ve yaşanan zorlukları büyük oranda bu sebebe bağlamaktadır.

3.4. Taksim Yapma

Taksim, Karadeniz (1984: 158) tarafından “Makam seyirlerini çok iyi bilen kudretli saz sanatkarları tarafından güfte ve usulden bağımsız olarak icra edilen irticali (içten geldiği gibi seslendirilen) bestelerdir” ifadeleriyle tanımlanmıştır. Katılımcılar Türk Müziğinde çalgısal biçimler arasında yer alan ve doğaçlama olarak gerçekleştirilen taksim yapma konusunda çok farklı hususlara dikkat ettiklerini belirtmişler ve çok çeşitli önerilerde bulunmuşlardır. Katılımcılar çoğunlukla kulağı ilgili makama alıştırma meselesi üzerinde durmuşlardır. Örneğin C9, “Taksim, ses gösterme, şarkı söyleyecek olan kişinin tabiri caizse ‘kulağını ısındırma’ durumudur. Hangi makam icra edilecekse o makam seslendirilerek solistin kulağı o makama alıştırılır” ifadelerini kullanmıştır. C16 ise “Önce eserde ne gibi geçkiler yapıldığını gözden geçiririm. Sadece makamı gösterecek şekilde değil, taksimden sonra seslendirilecek olan eserin içindeki geçkileri de içerecek şekilde taksim yapmaya çalışırım” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C16, eser içinde yapılan geçkiler üzerine dikkat çekmektedir. C17 ise motiflerin birbiriyle olan bağlantısını, taksim yapmadaki en önemli husus olarak görmektedir. Taksim yapmadaki incelikler konusunda C1 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Taksim konusunda hem makamı doğru icra etmek, hem duyguyu verebilmek önemlidir. Bir de taksim esnasında devrik cümle kullanmamak gerekir. Örneğin meyan açmak üzereyseniz, o

meyânın hazırlığını yapmak zorundasınız ki karşınızdaki dinleyici ya da sâzende o meyâna hazır olsun. Önemli olan husus, hem “artık benim kulağım bu sesi/müziği istiyor” dedirtmek, hem de onu söyledikten sonra - makamın gerektirdiği özellikleri taşımak şartıyla- o sesi/müziği vermektir. Sâzende, her makamdan birer tane peşrev ve saz semaisini taksim hâline getirmek suretiyle çalışmalar yapılabilir.

C1’in ifadelerinden, onun taksimi bir anlatım şekli olarak gördüğünü anlıyoruz. C1’in bu ifadeleri, kulağı ilgili makama alıştırmının gerekliliğini belirtmesi ve bunun ne şekilde gerçekleştirilebileceğine dair ipuçları vermesi açılarından önemlidir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu taksim yapabilmenin zorluğu üzerinde durmuş, iyi taksim yapabilmek için iyi bir makam bilgisine sahip olmak, çok dinlemek ve çok icra etmek gerektiğini vurgulamıştır. Bu konuda C5, “Taksim, eskilerin tabiriyle irticalen yani o an yapılan, o anda akla gelen melodiler anlamında kullanılır. Taksim, çok büyük hassasiyet ister. Bunun için de çok donanımlı olabilmek önemlidir. Bunu başarmanın yolu, çok eser dinleyip çok eser icra etmekten geçer” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, taksim yapabilmeyi donanımlı olmaya; donanımlı olmayı da çok dinlemeye ve çok icra etmeye bağlamaktadır. C11 ve C12 de benzer ifadeler kullanarak makam bilgisi, dinleme ve icra konularına önem verdiklerini belirtmişlerdir. C18 taksim yapmada makam bilgisi, dinleme, icra etme unsurlarının yanı sıra; pozisyonlara, sağ el- sol el tekniklerine hâkimiyet sağlamış olmanın önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca C18’in “Taksim yapabilmek için kişinin belli bir deneyim, tecrübe kazanması gerekiyor. Taksim yapabilmek için kişinin en azından on sene taksim yapma konusunda çalışması gerektiğini düşünüyorum” şeklindeki ifadeleri, C5’in ‘donanımlı olma’ yönündeki görüşünü doğrular niteliktedir. Taksim yapma hususuna çok farklı açılardan yaklaşan C3 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Birdenbire nağmeleri yapıp bitirmek değil de soru cevap şeklinde, sindire sindire, karşı tarafa hissettirerek taksim yapmak ustalık gerektiren bir şey... Taksim yapmak çok zor bir şey. Çünkü her an duyguların değişebiliyor. Çünkü bugün çok güzel hissediyorsun, güzel taksim yapıyorsun. Ama ertesi gün o duyguyu yakalayamayabiliyorsun. Bu duygu değişkenliği, her zaman istediğin lezzeti alamamana sebep oluyor.

Bu ifadeler, hem taksimin nasıl yapılması gerektiğine dair ipuçları vermesi, hem de duygusal değişikliklerin taksim yapma üzerindeki etkisinin vurgulanması açılarından önemlidir. C3, insan yaşamındaki duygusal hareketliliğin taksim yapmayı zorlaştıran en önemli unsur olduğunu belirtmiştir. Bu durum, yaratıcılığın ve doğaçlama kabiliyetinin üst düzeyde kullanılmasını gerektiren taksim yapma hususunda, hep aynı hissiyatta ve duyum kalitesinde taksimler yapılamamasını güzel açıklamaktadır.

3.5. Katılımcıların Eleştirileri

Katılımcılar, kendilerine farklı sorular sorulmasına karşın, zaman zaman konunun dışına çıkarak çeşitli konulardaki eleştirilerini dile getirmişlerdir. Bu eleştiriler Türk Müziğinin yanlış kullanımından, çellistlerin icra tavırlarına, viyolonselın farklı enstrümanlar gibi çalınmasına ve korolardaki enstrüman seçimlerine kadar varan geniş yelpazede bir konu dağılımına sahiptir.

Bu konuda C1, Çellistlerin ajilite gerektiren eserlerde eserin tüm seslerini duyurmadan, bazı temel sesleri vermek yönünde bir icra şeklini benimsediklerinden bahsetmiş ve bunu eleştirmiştir. C1 çellistlere, Türk Müziği eserlerini tüm sesleri mükemmel şekilde duyurarak icra etmeleri gerektiği yönünde bir öneride bulunmaktadır. C13 ise bazı Türk Müziği icracıları tarafından Türk Müziğinin doğru şekilde seslendirilmesine rağmen viyolonselın viyolonsel gibi çalınmadığını, keman ya da yaylı tanbur gibi başka enstrümanların çalım tekniklerine benzetilerek çalındığını belirtmiş ve bunu eleştirmiştir. C13 bu eleştirisinin yanı sıra farklı bir konuya değinmiş ve şu ifadeleri kullanmıştır:

Artık kurumsal korolar bile konserlerde daha dinamik bir müzik saundu ortaya çıkarmak için basgitar ve klavye gibi enstrümanlar kullanıyor. Hatta klavyenin, basgitarın olduğu

orkestralarda bazen bir de kontrbas kullanılıyor, bu bana çok garip geliyor. Orada kontrbasın ya da viyolonselın işlevi yok, sadece görüntüden ibaret. Ben sadece duyuma bakıyorum. Ben, klavye ve basgitar varsa, o topluluklarda viyolonsel çalmıyorum.

C13'ün bas açığını doldurmak üzere farklı enstrümanların bir arada görev yaptığı orkestralarda viyolonselın işlevinin olmadığını belirttiği bu ifadelerinden, onun Türk Müziği korolarında viyolonseli bas tınıları duyurmak üzere kullandığını anlıyoruz. C13, tek sesli bir müzik olan Türk Müziğinde bas tını vermek üzere bu kadar fazla enstrümanın kullanılıyor olmasını duysal değil, görsel bir sebebe bağlamakta ve eleştirmektedir. C9 ise, 'Türk Müziği söylerseniz kulağınız bozulur', ya da 'Batı Müziği çalarsanız kulağınız bozulur' gibi düşünceleri eleştirmektedir. "Hiçbir müzik, kimsenin kulağını bozamaz, hatta besler" ifadeleriyle bu gibi düşüncelerin insanları sınırlandırdığından bahsetmiştir. Ayrıca C9 'ağır, ağıdalı çalım' olarak tabir ettiği icra türünü eleştirmektedir. C9, Türk Müziğinin doğru olarak sürdürülebilmesini okulların ve okullarda verilecek doğru bir Türk Müziği eğitiminin sağlayabileceğini dile getirmiştir.

3.6. Katılımcıların Önerileri

Katılımcıların tümü çellist adaylarına, bir kısmı da eğitimcilere ve bestecilere yönelik önerilerde bulunmuşlardır. Katılımcıların çoğunun, Sonsel'in (2018) "Müzik eğitimi kişilerin istek ve ilgileri doğrultusunda değişir" şeklindeki ifadesine benzer bir düşünceye sahip oldukları ortaya çıkmıştır. Bu düşünceden hareketle katılımcılar eğitimcilere, öğrencilere Türk Müziğini sevdirmeleri yönünde önerilerde bulunmuşlardır. Bunun yanı sıra öğretmenlere, öğrencilere temel teknik donanım kazandırıldıktan sonra Türk Müziği öğretimine geçilmesi önerilmiştir. Farklı olarak C15, "Viyolonselde Türk müziği icrasına nasıl başlanacağı ve hangi yönde devam edileceği tam olarak ortaya konmamış durumda" ifadeleriyle viyolonsel eğitiminde eksik gördüğü bir konuya temas ederek bu yönde bir çalışma yapılmasını önermiştir.

Katılımcıların büyük kısmı öğrencilere, viyolonseli tekniğine uygun şekilde çalmaları ve Türk Müziğini çok dinlemeleri yönünde önerilerde bulunmuştur. C3, C4, C6, C7, C12, C13, C14 ve C16 çellist adaylarına çok dinlemelerini ve enstrümanlarını tekniğine uygun şekilde çalmalarını önermişlerdir. Bunun yanı sıra C3 ve C4 makam bilgisinin önemine dikkat çekerek öğrencilere makam bilgilerini artırmaları yönünde önerilerde bulunmuşlardır.

Toplu icra konusunda öneride bulunan C2, "Öğrencilerin çok dinlemeleri gerekir. Doğru kaynakları ve doğru icraları bulup, eserleri hangi sestten çalınıyorsa o sestten icra etmeleri gerekir. Sürekli tek başına icra eden kişi, bir yerde tıkanıp kalır. Bu sebeple farklı enstrüman çalan arkadaşlarıyla birlikte icra etmeleri gerekir" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C2, birlikte icranın ve transpoze çalışmaların önemine dikkat çekmiştir. C16 da transpoze çalışmalarının önemine sıklıkla değinen katılımcılardandır.

Viyolonsel öğrenmede sabrın ve meşk usulü öğretimin önemine değinen C9, "Viyolonsel öğrenmeye istekli öğrencilerin biraz daha sabırlı ve azimli olmaları gerekiyor. Gerçekten severek gelmesi lazım... Ustası öğretmeni oluyor öğrencilerin. Bu sebeple öğrenciler öncelikle ustalarını, sonra da var olan kayıtları dinlemeliler. Ayrıca teknik çalışmaların Türk Müziğinde viyolonsel icracılığına katkısı olacağını düşünüyorum" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C9, sabır, azim, meşk usulü öğretim ve teknik çalışmaların öğrenmedeki önemine değinmiştir.

Daha farklı önerilerde bulunan birçok katılımcı olmuştur. Örneğin C1, çellist adaylarına eserlerin aslını çalmaları, nazariyatı bozmadan duygularını ön planda tutarak müzik yapmaları önerilerinde bulunmuştur. C5 ise öğrencilere perdelerin doğru basılması hususunda hassasiyet göstermelerini, çok çalışmalarını ve bu işe gönül vermelerini önermektedir. C6 çellist adaylarına kaynağından dinlemelerini, C10 eserleri geleneksel tavırla icra etmelerini, C18 fa anahtarını öğrenmelerini, C12 ise Türk Müziğini çok iyi öğrenmelerini, Türk Müziğinde her enstrümanı çok

fazla dinlemelerini ve musiki cemiyetlerine gitmelerini önermiştir. C8 ise öğrencilere şu önerilerde bulunmuştur:

Türk Müziği viyolonsel icrasında, her perdesiz enstrümanda olduğu gibi birinci derecede entonasyona dikkat edilmeli... Ayrıca yaylı enstrümanlardaki disiplinin çok iyi edinilmesi gerektiğini düşünüyorum. Yay kullanım tekniğinin iyi olması ve bu müzikle onun çok dikkatli ilişkilendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Sonra geleneksel müziğin karakterine özgü üslup, seslendirme biçimlerinin çok fazla öne çıkması gerekiyor... Öğrencilere çok dinlemelerini öneriyorum. Enstrümanın ses genliğini ve tekniğini bildikten sonra, icra ettikleri eser üzerinden ‘bu eseri enstrümanda en iyi nasıl yorumlayabilirim’, ya da ‘bu eseri bu enstrümana nasıl uyarlayabilirim’ diye çözümcü yaklaşmalılar, keşifler yapmalılar. Bir de, transpoze konusunun pratikleştirilebilmesine yönelik çalışılabilir.

C8, çellist adaylarına doğru entonasyon, doğru arşe kullanımı, geleneksel üslupta icra, çok dinleme, transpoze çalışma, eseri yorumlama ve keşifler yapma konularında önerilerde bulunarak farklı görüşleriyle katkı sağlamıştır. C8’in entonasyonun doğruluğu hususundaki hassasiyetini C17 de taşımaktadır. C17 buna yönelik olarak “Türk Müziği eserlerini icra etmek isteyen kişilere, eserlerin kanun veya tanbur ile icra edilmiş kayıtlarını dinleyip onlara göre çalışmalarını tavsiye ederim” ifadelerini kullanmıştır. C8’in ‘eseri yorumlama’ olarak belirttiği hususta ise C15, “Öğrencilerin öncelikle doğru bir çalgı tekniğine sahip olmaları ve Türk müziğini kendi iç dinamikleriyle (süslemeler, komalı sesler, artikülasyonlar, yorumlamalar vb.) özümseyebilmeleri gerekmektedir” ifadelerini kullanmıştır. C15 bu ifadeleriyle öğrencilere önce doğru bir tekniğe sahip olmalarını, sonra Türk Müziğini enstrümanda özümsemelerini önermektedir.

Sadece eğitimcilere ve çellist adaylarına değil, bestecilere yönelik önerilerde bulunan katılımcılar da olmuştur. Örneğin C11, “Yeni eserler yazılacağında, eserlerde yay itme çekme işaretlerinin ve nüansların mutlaka belirtilmesi gerekiyor. Böylelikle çok daha iyi toplu icralara imza atabiliriz” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle C11, nüansların, yay işaretlerinin notada bulunmasının icra kalitesini artıracaklarını ve toplu icralarda yaylı enstrümanlar arasında ortak yay kullanımı ile “yay birliği”ni sağlamaya yardımcı olacağını düşünmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

Katılımcıların “dinleme, makam bilgisi, Türk Müziği perde baskılarının doğru olması, entonasyon, üslup, kaynağına yakın çalma, teknik çalışmalar, hızlı çalma, geleneksel icra tavrı, duyguların ön planda olması, duyguyu yansıtabilme ve dinleyici ile doğru etkileşimde bulunma” hususlarına çok önem verdikleri ortaya çıkmıştır.

Katılımcıların büyük çoğunluğu, Türk Müziği icracılarını dinleme yoluyla üslup kazandıklarını belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra bazı katılımcılar, çalım tavrını beğendikleri Tanbûri Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, İsmail Akdeniz gibi icracıların üsluplarını benimsediklerini belirtmişlerdir. Viyolonseli keman, tanbur, yaylı tanbur, bağlama gibi başka enstrümanlara benzeterek ve başka enstrümanların çalım tavrına yakın bir tavırla icra eden katılımcılar da vardır. Türk Müziğine sonradan katılan bir enstrüman olan viyolonselin başka enstrümanların çalım tavrına benzetilerek icra edilmesi, viyolonsel icracılarının ‘viyolonsel için bir çalma üslubu yaratma’ çabası olarak değerlendirilebilir.

Görüşmelerden elde edilen verilerden yola çıkılarak, günümüzde viyolonselin Türk Müziğindeki kullanımının eskiye oranla biraz değiştiği, viyolonselin –özellikle enstrümantal müzikte– tiz perdelerde de kullanılmaya başlandığı söylenebilir. Fakat bu durum henüz yaygın değildir. Katılımcıların çoğu, günümüzde Türk Müziğinde viyolonselin genellikle bas tını sağlamak amacıyla kullanıldığını ya da viyolonsel icracılarından böyle bir icra şekli beklendiğini belirtmişlerdir. Fakat yine katılımcıların çoğu, bu kullanım şeklini doğru bulmadıklarını, beklentileri karşılamak üzere bu

yönde bir icra şeklini tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Viyolonsel büyük çoğunlukla -beklentilerin karşılanması için- müzisyenler tarafından pest perdelerde kullanmaya devam etmektedir. Beğenmedikleri bir icrayı gerçekleştirmek zorunda hissetmeleri durumu, sanatçıları bir sanat işçisine dönüştürmektedir. Sanat alanı, sanatçıların kendilerini ifade etmeleri, düşüncelerini ve hislerini özgürce –doğru bildikleri şekilde- yansıtabilmeleri sayesinde varlığını devam ettirebilir. Bu gibi kısıtlayıcı beklentilerin sanatçıları dar bir alana sıkıştırdığı düşünülmektedir.

Katılımcılar, Türk Müziği viyolonsel icrasının Batı Müziği viyolonsel icrasından teknik ve üslûp açılarından çok farklı olduğunu belirtmişlerdir. Üslûp açısından Türk Müziği viyolonsel icrasında daha yumuşak bir çalım tavrının benimsenmesi gerektiği belirtilirken, teknik açıdan vibrato yapma ve arşe kullanımı konularındaki farklılıklara değinilmiştir.

Katılımcılar, viyolonselin hem perdesiz hem de yaylı bir enstrüman oluşu gibi sebeplerden dolayı içerdiği teknik çalım zorluklarına, enstrüman üzerinde hem tampere sistemin, hem teknik gerekliliklerin, hem de Türk Müziği Nazariyatı ile baskılarının öğrenilmesinin yarattığı zorluklara ve transpoze zorluklarına değinmişlerdir. Bunun yanı sıra viyolonselin Türk Müziğinde kullanımına ve çalım yöntemlerine ilişkin bir metodun bulunmaması, bu alanda dinlemek ve izlemek için az sayıda kaynağın olması gibi sebeplerle viyolonsel icrasında yaşanan zorlukların arttığı belirtilmiştir.

Taksim yapma konusunda görüş belirten katılımcılar çoğunlukla taksimin nasıl yapılması gerektiğine dair ipuçları vermişlerdir. Katılımcılar taksim yapma hususunda çok dinleme, çok icra etme, kulağı ilgili makama alıştırmak, o makamdaki saz semai ve peşrevleri taksim hâline getirerek çalışmak, taksimde devrik cümle kullanmama, motiflerin birbirleriyle bağlantılarını doğru kurma, soru-cevap şeklinde cümleler kullanma ve taksimden sonra seslendirilecek eserin içindeki geçkileri duyuracak şekilde melodi üretme gibi önerilerde bulunmuşlardır. Bunun yanı sıra duygusal değişikliklerin taksim yapma üzerindeki etkisine değinen katılımcılar da olmuştur. Bu konuda insan yaşamındaki duygusal hareketliliğin, taksim yapmayı zor kılan en önemli husus olarak görüldüğü belirtilmiştir. Bu durum, yaratıcılığın ve doğaçlama kabiliyetinin üst düzeyde kullanılmasını gerektiren taksim yapma hususunda hep aynı hissiyatta ve duyum kalitesinde taksimler yapılamamasını güzel açıklamaktadır.

Bazı katılımcılar Türk Müziğinin yanlış kullanılmasını, ‘ağdalı’ icra tavrını, viyolonselin farklı enstrümanlara benzetilerek çalınmasını ve korolarda bas karakterli çok sayıda enstrümanın aynı görevi yapmak üzere bir arada kullanılmasını eleştirmişlerdir. Katılımcılar Türk Müziği alanında viyolonsel icra etmek isteyen kişilere, çok dinlemeleri, enstrümanlarını tekniğine uygun çalmaları, doğru entonasyonu sağlamaları, diğer enstrüman icracılarıyla birlikte icra yapmaları, transpoze çalışmaları yapmaları, eserlerin aslına sadık kalmaları, eserleri geleneksel üslûpta icra etmeleri, duygularını ön planda tutmaları, musiki cemiyetlerine gitmeleri, eserleri yorumlama üzerine çalışmaları, sabırlı ve azimli olmaları önerilerinde bulunmuşlardır. Öğretim hususunda öncelikle öğrencilere Türk Müziğinin sevdinilmesi yönünde bir tutum izlenmesi önerilmektedir. Bunun yanı sıra öğrencilerde önce viyolonsel tekniğinin oturtulması, temel teknik donanımına sahip olunduktan sonra Türk Müziği öğretilmesine geçilmesi önerilmiştir.

4.2. Öneriler

Alan uzmanlarından oluşan katılımcıların eleştirilerinin, önemsedikleri hususların ve önerilerinin, Türk Müziği alanında viyolonsel öğrenmek isteyenlere ve öğreticilere rehberlik edeceği düşünülmektedir. Araştırmadan elde edilen verilerden yola çıkılarak, araştırmacılara bundan sonraki araştırmalarında rehberlik edebilecek ve ışık tutabilecek öneriler sunulabilir. Örneğin araştırmada katılımcıların viyolonseldeki teknik kullanım farklılıklarını belirtmelerinden yola çıkılarak, bu farklılıkların daha detaylı olarak ortaya çıkarılmasına yönelik araştırmalar yapılabilir. “Dinleme” konusu araştırmanın en dikkat çekici sonuçlarından biridir. Bu sonuçtan yola çıkarak Türk Müziği konservatuarlarında özellikle “dinleme-uygulama” prensibinin yaşatılacağı bir eğitim programı

önerilebilir. Aynı şekilde transpoze çalışmalarının önemi ve zorluğunun birçok katılımcı tarafından vurgulanmasından yola çıkılarak, transpoze çalışmalarını pratikleştirmeye yönelik çalışmalar yapılabilir. Ya da icracıların benimsemedikleri bir icra şeklini beklentiler sebebiyle sürdürüyor olmaları sosyolojik bir boyutta incelenebilir. Müzisyenlerin hoşlanmadıkları icraları kendilerinden beklenen icra şekli sebebiyle gerçekleştirmeleri –onların “sanat-müzik işçisi” ne dönüştürülmesi- hususunda bu kişilerin enstrümanlarına ve kurumlarına karşı tutumları da araştırılabilir.

KAYNAKÇA

- Avcı Akbel, B. (2017). Stakeholder opinions on suitability of cello etudes created from taksims of Tanburi Cemil Bey in education. *Journal of Education and Practice*, 8(18), 102-117.
- Avcı Akbel, B. (2018a). A review on effectiveness of cello etudes created for longas and syrtos, *Eurasian Journal of Educational Research*, 75, 1-18, Doi: 10.14689/ejer.2018.75.1
- Avcı Akbel, B. (2018b). Students' and instructors' opinions on the implementation of flipped learning model for cello education in Turkish Music, *Journal of Education and Training Studies*, 6 (8), 1-11, DOI:10.11114/jets.v6i8.3256
- Avcı Akbel, B. (2018c). Türk Müziği alanında öğrenim gören çello öğrencilerinin öğrenme stratejilerini kullanma durumları, *Turkish Studies*, 13(19), 163-184. Doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13946>
- Avcı Akbel, B. (2018d). Türk Müziği viyolonsel eğitiminde entonasyon problemleri ve sebepleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 26(5), 1711-1722.
- Çetik, Ö. (2017). *Viyolonselın Türk Müziğindeki gelişim sürecinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemleri üzerine bir araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Değirmencioğlu, L. (2011). *Makamsal viyolonsel öğretim yöntemine sistematik bir yaklaşım*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Demirci, B. (2013). *Viyolonsel için Türk müziği dizileri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde araştırma yöntem ve metotlarına giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık
- Eroğlu, Ö. (2018). *Kangal ve yöresi türkülerinin viyolonsel eğitiminde kullanılmasına ilişkin bir çalışma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Guba, E. G. (1981). Criteria for assessing the trustworthiness of naturalistic inquiries. *Educational Technology Research and Development*, 29(2), 75-91.
- Hamzaoglu Birer, A. R & Sonsel, Ö. B. (2013). Müzik öğretmeni adaylarının mesleki öz-yeterlik durumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi: Selçuk Üniversitesi örneği. *Fine Arts*, 8(4), 389-398.
- Hatipoğlu, Z. A. (2016). *Tanburi Cemil Bey viyolonsel taksimlerinde zaman*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İlgar, K. (2017). Mesud Cemil'in Rast makamındaki viyolonsel taksiminin analizi, *İdil Dergisi*, 6(30), 757-807. DOI: 10.7816/idil-06-30-12

- Karaca, T. (2016). *Türk Müziği'nde 15. yy.'da kullanılan makamlardan olusturulan seyr-i nâtik örneğinin viyolonsel öğretiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi* (Unpublished doctoral dissertation). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Musikisinin nazariye ve esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları 238, Sanat dizisi 37.
- Kaya, E. E. (2005). *Müzik öğretmenliği anabilim dallarında viyolonsel eğitiminde Türk Müziği ürünlerinin kullanılma durumlarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kılıç, A. ve Sümbüllü, H. T. (2018). Türk Müziği viyolonsel eğitimine yönelik bir değerlendirme, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 11-34. DOI: 10.32547/ataunigsed.472109
- Lehimler, E. (2014). *Geleneksel Türk müziğine dayalı viyolonsel öğretimine yönelik bir model önerisi ve uygulamadaki görünümü (Hüseyini makamı örneği)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *An expanded sourcebook qualitative data analysis*. Second Edition. California: Sage Publications, Inc.
- Önder, O. (2012). *Zeybek müziklerinin viyolonsel eğitiminde kullanılabilirliği ve viyolonsel eğitime uyarlanması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Özgen Öztürk, Y. ve Beşiroğlu. S.S. (2009). 'Viyolonselin Türk makam müziğine girişi ve Tanburi Cemil Bey', *ITU Dergisi /b 6 (1)*, 31-40.
- Özgen Öztürk, Y.(2009). *The art of violoncello performance in Turkish makam music: an analysis on early Turkish Music recordings*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgen Öztürk, Y. (2010). Türk makam müziğinde viyolonselin kazandığı geleneksel ve folklorik ifadeler. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2 (Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II sayısı), 444-447.
- Özgüler, Ö. (2007). *Türk Müziği'nde Viyolonsel*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TDK (2018). <http://www.tdk.gov.tr/>, (19.12.2018).
- Sonsel, Ö. B. (2018). Türkiye'de viyola alanında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 47, 340-359. DOI: 10.21764/maeuefd.403244
- Suri, H. (2011). Purposeful sampling in qualitative research synthesis. *Qualitative research journal*, 11(2), 63-75.
- Thomas, N. P. & Nyce, J. M. (1998). Qualitative research in Lis: Redux: A response to a [re] turn to positivistic ethnography. *The Library Quarterly*, 68(1), 108-113.
- Tutu, B. (2001). *Türk Müziğinde viyolonsel eğitimi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.